

ANGELA SANNA

Édouard Jaguer et le mouvement Phases: la recherche d'un art expérimental dans le tournant culturel de l'après-guerre

Lorsqu'en 1954 Édouard Jaguer – poète, critique, essayiste – inaugure à Paris les cahiers et les activités du mouvement Phases¹, il voit se concrétiser les idéaux artistiques qu'il avait nourris depuis sa jeunesse en découvrant le surréalisme et l'art non figuratif. Très jeune, à peine adolescent, il s'intéresse à ces courants et ne tardera pas à en embrasser les idées, à partir des années 40, en participant aux publications de tendance surréaliste *La Main à plume* (à partir de 1943, la publication ayant commencé en 1941), *La Révolution la Nuit* (Yves Bonnefoy, deux numéros en 1946), *Les Deux sœurs* (1946-47)², et surtout *Le Surréalisme révolutionnaire* (1947). Vers la fin de la décennie, son champ d'investigation s'élargit à l'avant-garde du moment, il coopère activement avec les animateurs de *Cobra* (1948-1951)³, dont il est le rédacteur français, et fonde la revue *Rixes* (1950-51)⁴ avec Iaroslav Serpan et Max Clarac-Sérou.

C'est dans ce contexte que Jaguer noue d'autres rapports importants, qui ouvriront la voie à un art expérimental échappant aux catégorisations en "ismes", et surtout à l'opposition, alors aiguë, entre abstraction et figuration. Ses idées et les rencontres avec des artistes de qualité aboutiront à la formation d'un mouvement plus vaste et ramifié, qui prônera l'union entre les fondements du surréalisme et les expérimentations plastiques allant au-delà de frontières et d'étiquettes: principes qui seront développés dans les différents cahiers *Phases*, dont le premier numéro sera présenté en 1954 à Paris à la Galerie Paul Facchetti à l'occasion de la première exposition du mouvement⁵. Celle-ci introduisait la première des deux séries de *Phases* et inaugurerait le grand nombre de manifestations diffusées par la revue dans les

1. Pour une étude sur le mouvement Phases et ses relations avec l'Italie et l'artiste italien Enrico Baj, je renvoie à mon article A. Sanna, « Enrico Baj – Edouard Jaguer, un pont culturel entre Milan et Paris dans l'Europe d'après-guerre », *Pleine Marge* – Cahiers de littérature, d'arts plastiques & de critique, Paris, éditions Peeters – France, n° 37, mai 2003.

2. *Les Deux sœurs*, n° 1-3 (1946-1947), réimpression, éditions Jean-Michel Place, 1985.

3. *Cobra*, 1948-51, fac-similé de la revue, éditions Jean-Michel Place, 1980.

4. *Rixes*, n° 1 (mai-juin 1950); n° 2 (janvier 1951).

5. *Phases*, Studio Paul Facchetti, Paris, 22-28 janvier 1954. Les exposants sont Alechinsky, Arnal, Bryen, Buchheister, Capogrossi, Corneille, Claude Georges, Gillet, K.O. Goetz, Otto Greis, Hayter, Roel d'Haese, Hérold, Jorn, Lam, Matta, Nieva, Schultze, et Tajiri.

quatre continents⁶. Elle favorisait en outre la découverte d'artistes contemporains et de pionniers de l'avant-garde encore méconnus, se recommandant des bases mêmes du surréalisme – au premier chef la révolution permanente et la révélation de l'imaginaire – mais se situant en dehors du mouvement surréaliste proprement dit⁷. Les relations entre Phases, les surréalistes et les mouvances de l'abstraction la plus récente⁸ vont alors se multiplier et entrecroiser les expériences des différents individus ou groupes disséminés un peu partout dans le monde, parmi lesquels Götz, Buchheister, Schultze, Dotremont, Havrenne, Alechinsky, Scutenaire, Jorn, Col-ding, Freddie, Henein, Bryen, Soulages, Hérold, Capogrossi, Baj, Dangelo, Cornille, Laaban, Hultèn, Österlin, Tarnaud, Lam et tant d'autres. Depuis ses débuts, Phases se caractérise par la volonté de constituer un mouvement en évolution permanente dont les témoignages à l'étranger sont les différentes revues – “antennes” de *Phases – Il Gesto*⁹, *Boa*¹⁰, *Edda*¹¹, *Salamander*¹². Fort de ces ramifications internationales, le mouvement organisera un grand nombre d'expositions en Allemagne, Argentine, Belgique, États-Unis, France, Brésil, Danemark, Hollande, Japon, Pologne, Pérou, Suède, Italie, Uruguay.

La revue sera éditée en seize numéros et se présentera en deux séries différentes, la première publiée de 1954 à 1967, la seconde de 1969 à 1975¹³. À cette date, la revue *Phases* disparaît pour des raisons financières, mais le mouvement offrira par la suite une réelle continuité de ses activités en organisant des manifestations et en publiant des catalogues qui font également office de numéros spéciaux.

C'est en 1953 que Christian Dotremont, co-fondateur avec Asger Jorn de Cobra et ami d'Édouard Jaguer, signe ce qu'on peut considérer comme l'antécédent direct des cahiers *Phases*, le texte *L'Arbre et l'Arme*, présenté à l'oc-

6. Malgré cette dimension cosmopolite, les publications circulaient surtout en France, grâce à des librairies très spécialisées.

7. Pour une analyse des activités et des affinités entre le mouvement Phases et le surréalisme cf. aussi mon article A. Sanna, « Enrico Baj et le surréalisme, de l'exposition Eros à la querelle de l'Anti-procès », *Studiolo*, revue d'Histoire de l'art de l'Académie de France à Rome – Villa Medici, n° 3, Somogy Éditions d'art, 2005.

8. Je renvoie à ma thèse de doctorat A. Sanna, *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2002, sous la direction de José Vovelle.

9. *Il Gesto*, Milan, n° 1 (juin 1955); n° 2 (1957); n° 3 (septembre 1958); n° 4 (septembre 1959).

10. *Boa*, Buenos Aires, 1958-60.

11. *Edda*, Bruxelles, n° 1 (été 1958); n° 2 (mars 1959); n° 3 (mars 1961); n° 4 (non daté); n° 5 (octobre 1964).

12. *Salamander*, Malmö, 1955.

13. La première série compte onze numéros, la seconde cinq numéros. *Phases*, Paris, première série: n° 1 (janvier 1954); n° 2 (mars 1955); n° 3 (novembre 1956); n° 4 (mai-juin 1957); n° 5-6 (janvier 1960); n° 7 (mai 1961); n° 8 (janvier 1963); n° 9 (avril 1964); n° 10 (septembre 1965); n° 11 (mai 1967); deuxième série, toujours à Paris: n° 1 (mai 1969); n° 2 (mai 1970); n° 3 (novembre 1971); n° 4 (décembre 1973); n° 5 (novembre 1975).

casion d'une exposition Tajiri et Alechinsky¹⁴. C'est d'ailleurs ce dernier qui en avait suggéré le beau titre. Influencé par son expérience au sein de Cobra et par sa collaboration avec Jaguer¹⁵, l'auteur imprime à cet "embryon" de Phases une forte opposition à la mimésis en art qui, à ses yeux ainsi qu'à ceux du futur mouvement, n'est qu'une "nature morte", une peinture conventionnelle, due à des peintres qui alimentent le rapport faux et illusoire aux choses du monde. Là se fait jour l'intention d'assigner à l'art une fonction de connaissance supérieure — un but manifestement partagé et énoncé par Jaguer dans le second numéro de *Phases*, paru en 1955¹⁶, lors de la seconde exposition à Paris du mouvement, *Phases de l'art contemporain*¹⁷. Dans ce texte, qui dénonçait les « séduisantes conquêtes formelles » au profit d'une nouvelle peinture dispensatrice de contenu et dénuée d'« étiquette »¹⁸, Jaguer présentait le mouvement Phases comme un organisme s'opposant aux théories strictes et à toute contrainte esthétique, idéologique ou formelle.

Ce choix intellectuel et esthétique explique que Jaguer ait renoncé, dès le début, à écrire un manifeste de Phases, au profit de publications formant comme une chaîne où il est « fait état de nos inquiétudes, de nos ambitions, de nos doutes et de nos certitudes »¹⁹. Une affirmation en parfait accord avec la pensée de Cobra, qui avait « témoigné déjà de la possibilité d'un front commun des artistes expérimentaux qui ne soit ni la dictature d'une discipline, [ni] d'un groupe, [ni] d'une nation sur les autres »²⁰. Cette communauté d'idées — évoquant, entre les lignes, l'héritage dada — s'inscrit dans une ouverture cosmopolite qui, chez Phases, se révélera beaucoup plus empirique et variée que celle de Cobra. Phases agit en effet comme un fil conducteur extrêmement mobile unissant les créateurs différents et indépendants qui poussent spontanément dans une même direction poétique et dont la variété et la confrontation fondent paradoxalement l'alliance. C'est en ce sens qu'en 1950-1951, avant même la parution de *Phases*, Jaguer développe des principes anti-formalistes en s'opposant, par exemple, au néo-plasticisme et au réalisme socialiste, l'un « arguant "du nombre d'or" », l'autre invoquant « la commande sociale » et donnant « dans le réalisme

14. C. Dotremont, *L'Arbre et l'Arme — À propos d'une exposition Tajiri-Alechinsky*, 6 dessins de W. Lam, J. Hérold, P. Alechinsky, S. Tajiri, Bruxelles, 25 janvier 1953. Le texte, un feuillet de 4 pages rédigé à Copenhague et à Stockholm, a été publié par les cahiers *Phases* à Paris et imprimé à Bruxelles sur les presses H. Kumps. L'exposition se déroula en février-mars 1953 au Kunsthandel Martinet d'Amsterdam.

15. La collaboration entre Cobra et Édouard Jaguer est rapportée dans É. Jaguer, *Cobra au cœur du XX^e siècle*, Paris, Éditions Galilée, 1997.

16. É. Jaguer, « Pourquoi Phases de l'art contemporain », dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 1-5.

17. *Phases de l'art contemporain — Première confrontation internationale d'art contemporain à Paris*, Paris, Galerie Creuze, 1955.

18. É. Jaguer, « Pourquoi Phases de l'art contemporain », dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 1-2.

19. É. Jaguer, « Accent circonspect », dans *Phases*, n° 9, avril 1964, p. 12.

20. Déclaration citée par Michel Giroud, « Le mouvement des revues d'avant-garde 1937-1957 », dans le catalogue *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992 (première édition 1981), p. 265.

douceâtre»²¹. Pour combattre ces tendances, Jaguer invite dans le même texte à la conquête de «lieux réels *autour de nous* aussi bien qu'*en nous*», en évoquant le modèle intérieur et la poétique du surréalisme, dont il veut renouveler les expressions formelles. Rassemblant d'anciens membres de Cobra, de *Rixes*, et les apports de l'abstraction lyrique et de l'informel de la première heure, Phases, en effet, cherchait à élargir les énoncés théoriques du surréalisme et à régénérer, par une exploitation nouvelle de l'automatisme, du geste, de la matière, tout ce que ce mouvement avait dit de la «libre expression de l'inconscient»²². Il en épouse, au surplus, l'idée de réalité totale telle qu'André Breton en avait «magistralement exprimé»²³ la revendication dans la phrase bien connue: «Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»²⁴. En confirmant cette acception de la *vraie* réalité, Jaguer, dans son article emblématique «Pourquoi Phases de l'art contemporain», affirme la mise en valeur de la réalité totale «psychique et organique, intérieure et extérieure»²⁵, en perpétuel dynamisme et transformation. L'homme lui-même, inclus dans ce monde sans cesse changeant, participe de tout son être à l'ensemble chaotique de cette océanographie du sensible²⁶. C'est donc par une exploration de lui-même que l'artiste découvrirait et révélerait cette face mystérieuse de la terre et qu'il retrouverait l'unité perdue avec l'univers. La recherche d'une réalité totale, d'un lieu, d'un absolu, où l'unité perdue serait retrouvée, renvoie à l'aspiration romantique d'*Einfühlung*, qui voit l'être se dissoudre dans le monde ambiant et dans la nature. Cette pensée renoue avec la réévaluation du romantisme par les surréalistes et avec leur souci de défendre la liberté de l'artiste, l'unité universelle, le modèle intérieur, la puissance évocatrice de la parole et de l'image, la force de l'imagination. Jaguer et les collaborateurs de Phases diffuseront ces idées en attribuant à l'imagination un rôle de connaissance: seule «la peinture de l'imaginaire» est «digne d'exprimer totalement cette CONNAISSANCE du monde et cette volonté de le transformer qui constitue la première qualification morale de toute recherche humaine»²⁷.

21. É. Jaguer, *D'un objet qui ne fait pas l'éloge du passé à un présent qui fait l'objet d'un éloge*, texte repris dans E. Crispolti, *L'informale – Storia e poetica*, Assisi-Roma, Beniamino Carucci Editore, 1971, vol. 1, p. 231.

22. J. Lacomblez, *Phases-Belgique courant continu*, Vidéo DGAC, Hainaut 1992, Communauté Française, je cite dans S. Preud'homme, *Le mouvement Phases et la revue Edda*, Mémoire de D.E.A., Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1993, p. 7.

23. É. Jaguer, *Derrière l'image*, dans *Stowarzyszenie artystyczne "Grupa Krakowska"*, Galerie Krysztofor, Wystawa malarstwa – Phases, Lipiec, juin-octobre 1959, n. p.

24. A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1930, cette phrase est à la première page de toutes les éditions du Manifeste.

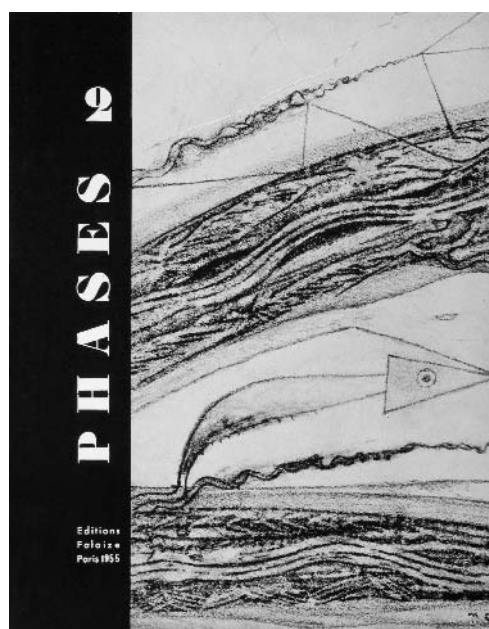
25. É. Jaguer, «Pourquoi Phases de l'art contemporain», dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 1.

26. É. Jaguer, «Tremplin», dans *Phases*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 18 octobre – 15 novembre 1964, n. p.

27. É. Jaguer, «Etat d'urgence», dans *Edda*, Bruxelles, n° 1, été 1958, n. p.



Rencontre d'Albisola, 1954
de gauche à droite: Edouard et Simone Jaguer, Asger Jorn, Yves Dendal,
 Malitte Matta, Enrico Baj, Roberto Matta, Corneille.



Couverture du second numéro de la revue *Phases*, 1955

Ces prémisses aboutissent dès 1955, dans le second numéro de *Phases*, à une première considération sur le statut de la forme: «Tache ou triangle, toute forme peut être appelée au plus grand sens humain, si l'on n'en devient pas le *contemplateur* docile, si la volonté imageante de l'homme en gauchit de quelque manière communicable la destinée»²⁸. Au cours des années, Jaguer et le mouvement Phases insistent maintes fois sur cette position qui en art confère un rôle mineur aux coordonnées purement visuelles. Ainsi celles-ci, en perdant leur priorité par rapport aux sources inspiratrices de l'œuvre, pourront-elles enrichir le domaine formel de Phases si elles témoignent de l'aspiration de l'artiste à traduire la connaissance extra-rationnelle, à changer la vie au moyen de l'art, à découvrir les manifestations les plus cachées du *réel*. À ce propos, l'ouverture de Jaguer est des plus ample, car, nous dit le critique, «nos recherches se distinguent précisément par leur très grande diversité formelle, si bien qu'on ne peut en parler judicieusement à partir des seuls critères plastiques»²⁹. Phases proclame ainsi une tendance extra-esthétique qui devait favoriser les qualités de liberté et d'«anarchie» requises de l'image picturale, comme celle dont parle l'artiste André Poujet dans la revue *Phases* elle-même:

Dans le microclimat de la toile, tout est en devenir: les éléments poussés par des courants ascendants et descendants, latéraux ou obliques, s'y meuvent à des vitesses asynchrones, en raison directe de leur *quantum* d'anarchie. Ce sont des quartiers de roche qui s'effritent et tombent, tombent sans même l'idée que jamais puisse cesser leur chute [...] Il advient qu'aucun élément ne peut surgir dans la toile sans être soumis à cette discipline d'évolution-destruction qui fait crépiter toute parcelle créée entre les deux pôles vie et mort³⁰.

Cette description poétique se fonde sur d'importants éléments qui animent la composition du tableau, notamment le refus de règles académiques et de *langages* intellectualisés, la rupture de l'ordre logique, la proscription d'images figées et illusoirs. Ce refus décisif des conventions est renforcé, dans les pages de *Phases*, par l'adoption de textes poétiques tout aussi opposés aux conformismes. Plusieurs membres de Phases prêteront d'ailleurs une grande attention à la poésie dans le but d'en découvrir le potentiel linguistique novateur. Julio Llinas, par exemple, déclare que «l'exercice sain, profond et sincère de la poésie [...] rend possibles les étapes successives de transgression d'un ordre donné et l'approche d'une existence véritable et totale»³¹. En attaquant les «musardises rhétoriques» de «la plus grande part de la poésie actuelle», Llinas rejette l'identification de la poésie au seul «terme global de *littérature*». Il en conclut que des «exemples comme ceux de Rimbaud,

28. É. Jaguer, «Pourquoi Phases de l'art contemporain», dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 5.

29. É. Jaguer, «Phases face à la mer», dans *Phases, l'expérience continue*, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, 1988, p. 8.

30. A. Poujet, «Ailleurs entre espace et image», dans *Phases*, n° 3, nov. 1956, p. 30-31.

31. J. Llinas, «Le zéro est roi», dans *Phases*, n° 5-6, Paris, janvier 1960, p. 2.

Lautréamont et Artaud – pour citer trois noms fulgurants de son histoire – marquent la limite infranchissable entre les deux termes»³². Le mouvement Phases place dès lors la création poétique dans une optique imprévisible et illogique, qui privilégie l'écriture automatique, le hasard, l'union des contraires. Ces pratiques, que nous retrouvons également dans la peinture, relèvent évidemment de l'*humus* symboliste et surréaliste de Breton, Baudelaire, Mallarmé, qui avaient exploité les effets rythmiques et musicaux du langage. Elles s'inspirent aussi des structures mobiles, et de tous les procédés inspirés du collage. Cette confrontation avec la poésie indique à quel point, pour Phases, la réussite de l'œuvre peinte ou écrite ne dépend plus de valeurs préétablies, mais plutôt de formes aspirant à la découverte d'une vision inattendue et inconnue. Ce qui, je le répète, se rapproche du surréalisme dont on sait qu'il avait développé « une conception particulière de l'esthétique et dont l'écriture et l'art ne se définissent ni par un style, ni par une facture »³³.

Dans l'œuvre poétique ou plastique de Phases, la quête de « l'étrangeté » au moyen de formes libres se présente comme une sorte d'invitation à l'exploration dans une succession infinie de représentations. C'est d'ailleurs dans cette direction que s'achemine la pensée du poète et peintre Jacques Lacomblez, rédacteur de *Phases* en Belgique et directeur de la revue *Edda*: « Quand les gens ont le tableau, ils le continuent par leur regard [...] Les gens y vivent leur voyage, leur devenir, leurs transformations, ils en font ce qu'ils veulent »³⁴. Voici que ce caractère d' « inachevé » et d' « ouverture » de l'œuvre devient le moteur des déplacements de l'imagination au-delà de toute évidence univoque et définitive. Il sera également la source de valeurs absolument neuves, à même de bouleverser le champ de l'expérimentation picturale. L'exposition *Phases de l'art contemporain* fournit une première preuve de cette élasticité formelle, tant les coordonnées des œuvres présentées découlent de cultures différentes. Nous y retrouvons les calligraphes japonais, les spatialistes et les nucléaires italiens, les imaginistes suédois, les anciens membres de Cobra, des artistes tchèques, canadiens, allemands. Aussi les textes accompagnant l'exposition visent-ils à tracer entre les groupes internationaux un fil conducteur supérieur aux simples références de style. Pierre Alechinsky, par exemple dans son article sur le calligraphisme japonais, fait appel aux « artistes européens, calligraphes japonais » en proclamant que leur « point de rencontre ne se situe pas aux sources formelles mais dans d'identiques tentatives de descente et de remontée, plongée émouvante vers une perle lumineuse et commune »³⁵. C'est à ce même

32. *Ibid.* Cf. également C. Tarnaud, « Les voies clandestines du futur », dans *Phases*, n° 8, janvier 1963, p. 2-4.

33. Notamment dans J. Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Littératures modernes, 1984, p. 223.

34. Entretien avec Jacques Lacomblez, Bruxelles, avril 1993, dans S. Preud'homme, *Le mouvement Phases et la revue Edda*, op. cit., p. 75.

35. P. Alechinsky, « Au-delà de l'écriture », dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 30.

esprit d' "universalité", supérieur à toutes les différences visuelles, que se rapporte l'article de Roland Giguère sur la peinture au Canada: « Nous voici, toutes frontières abolies, loin des simples documentations géographiques, nous voici devant une topographie de l'homme dont chaque planche nous dévoile une nouvelle et véritable image. De moins en moins l'art vivant contemporain est le lot d'une école, d'une ville, d'un pays »³⁶. Le même texte de Giguère met en évidence la coexistence de courants très divers, de l' « abstrait informel », à une « autre extrémité » représentée par une forme de « réalisme magique ». Il en est de même pour les spatialistes et les nucléaires italiens lesquels – Sergio Dangelo, fondateur du *movimento arte nucleare* avec Enrico Baj, l'affirme dans le même numéro de *Phases*, n° 2, p. 48 – proposent « une peinture aux cent visages qui jour après jour remet fiévreusement en cause tous les dogmes et tous les problèmes ». Et Jaguer d'affirmer que « ce phénomène cohérent (d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre, d'une année à l'autre enfin) » permet « certains rapprochements entre deux ou plusieurs démarches parfaitement isolées à l'origine, sans qu'un contact réel préexiste, qui puisse "logiquement" expliquer de telles évolutions »³⁷.

Dans cette perspective, les artistes du mouvement ne pouvaient tolérer d'opposition entre les formes, ce qui les amenait à dépasser l'antinomie abstraction-figuration qui marquait la culture dans l'Europe d'après-guerre. Jaguer parlera à ce propos de l'inutilité de ces questions vis-à-vis d'« images » qui, « abstraites ou non », ont des « pouvoirs incontrôlables »³⁸. Ce point de vue occupe les premiers cahiers *Phases* qui accueillent des recherches dévoilant une interaction entre abstraction et figuration, comme la peinture imaginiste, dont nous parle l'un des représentants du mouvement, Ingemar Gustafson:

À la figuration libre correspond une non-figuration libre, utilisée dans des buts personnels. Hultèn équilibre souvent des parties figuratives avec des parties non-figuratives [...] Chez Österlin, la sensation oscille entre le figuratif et le non-figuratif [...] Kriland enfin fait lutter, comme Mathieu et Zanartu, le figuratif et le non-figuratif l'un contre l'autre, les fait s'entrecroiser et se couvrir d'ombres l'un l'autre³⁹.

Comme ces derniers, d'autres artistes proches de *Phases*, dont Viseux, Bertini, Kujawski, se maintiennent aux frontières entre abstraction et figuration, alors que certains suivent une orientation plus nette vers le signe abstrait ou la référence réelle, comme le montrent, au-delà de toute opposition, les œuvres de Baj, Mesens, Buchheister, Klapheck, Gironella, Bryen, K.O. Götz, Georges.

36. R. Giguère, « Peinture vivante au Canada », *ibid.*, p. 15-16.

37. É. Jaguer, « Pourquoi *Phases* de l'art contemporain », *ibid.*, p.1.

38. É. Jaguer, « Marges indicatives », dans *Gruppo Phases*, Milan, Galerie Schwarz, 2-14 mai 1961.

39. Ingemar Gustafson, « L'image magique », dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 56. Notons ici que Zanartu avait fait partie de *Rixes* mais non pas du groupe *Phases*.

Si cette plate-forme de rencontres apparaît très positive dans la mesure où pour la première fois « des tendances diverses (Dada, surréalisme, abstraction) pouvaient se rencontrer sans querelles inutiles et mesquines »⁴⁰, il est vrai, néanmoins, comme le souligne aussi Michel Giroud, que plusieurs aspects de l'expérimentation contemporaine n'y apparaissent pas: on peut citer les œuvres de Hains, Villeglé et Dufrêne, les investigations lettristes, la dimension expérimentale de l'art cinétique ou le commencement de l'art d'environnement avec Fontana. Cette absence a trait en effet aux fortes réserves de Jaguer envers des mouvements qu'il considère comme des "modes", dont certains exemples sont justement, à ses yeux, les noms français cités plus haut. Sous le signe d'un militantisme polémique, Jaguer attaque également l'informel, le Nouveau Réalisme et le Pop Art, lorsqu'il y discerne une tendance à s'adapter au goût du jour, au souci économique et à la société. C'est ce qui pousse le fondateur de Phases à définir son mouvement comme "suractuel".

Cette attitude, toutefois, entraîne progressivement Phases en dehors des pages de l'actualité artistique. Jaguer lui-même n'en fait pas mystère, puisqu'il affirme: « Phases n'a jamais été, n'est pas, et ne sera jamais un mouvement de consécration »⁴¹. C'est d'ailleurs suivant cette conviction que Jaguer avait activement participé, dès la gestation de Phases, au débat culturel de l'informel naissant, dont l'étendue, dans le climat troublé d'après-guerre, est des plus emblématique.

Phases et l'informel

La contribution de Jaguer à l'éclosion de l'informel commence dès la seconde moitié des années 40 par une collaboration, importante quoique méconnue, avec le "théoricien" de l'art *autre*, Michel Tapié. Il nous apparaît aujourd'hui qu'ils pouvaient former ensemble, dans la capitale française, une aile cosmopolite d'opposition aux expériences de l'École de Paris et aux recherches géométriques et néoplasticiennes. Dans cette perspective leur coopération semblait représenter les "matrices" les plus significatives de la critique informelle parisienne⁴². Il est de fait qu'en juillet 1948, Jaguer coopère avec Tapié pour l'exposition *White and Black*, à la Galerie des Deux-Iles, et c'est sur la suggestion de la Galerie – exposition où sont présentés des artistes qui se retrouvent plus tard parmi les "signifiants de l'informel" de Tapié et sur les cimaises de Phases. Les orientations de cette exposition d'œuvres gravées désignent des lignes variées qui semblent unir

40. Michel Giroud, « Le mouvement des revues d'avant-garde 1937-1957 », dans *Paris-Paris, 1937-1957*, MNAM, Centre Georges Pompidou – Gallimard, 1981, p. 267, note 9.

41. É. Jaguer, « Accent circonspect », dans *Phases*, n° 9, avril 1964, p. 64.

42. Enrico Crispolti, *L'informale – Storia e poetica*, Assisi-Roma, Beniamino Carucci Editore, 1971, p. 189.

les deux critiques: l'allusion iconique chez Fautrier, le signe et la gestualité chez Hartung, Wols, Bryen, et le champ librement intuitif chez Arp et Picabia. Sur le plan théorique, les auteurs refusent la limite d'un "style" et favorisent une symbolique formelle libre, issue d'une réalité à la fois imaginaire et concrète. Tapié prône ainsi «les fourmillants nombres *réels*», «la Foire et les microbes, l'Incohérent et l'Informe» qui «enfin lâchés gagnent sur tous les tableaux car ils ont pour eux la seule force magico-psychique justement réelle: l'Inertie»⁴³. Quant à Jaguer, il écrit: «Les tranchemontagnes de la Forme élue et du Rectangle à tout faire n'ont plus rien à voir dans un monde que l'expressivité pure bouleverse de fond en comble»⁴⁴.

La convergence initiale de ces idées est en outre soutenue par le lien unissant Jaguer et Tapié à Bryen, manifeste déjà dans l'exposition *White and Black*, et qui se poursuit avec la participation de l'artiste à Phases. Dans son texte pour l'exposition *La Rose des vents*, présentée en 1948 à la Galerie des Deux-Iles, Bryen porte son attention sur la «peinture» en tant qu'«expression de la vie profonde» s'organisant «comme une fonction cosmique»⁴⁵. Ces convictions reflètent ainsi l'exigence, si répandue dans les nouvelles expériences artistiques chères à Jaguer et Tapié, d'une «vision de l'art comme expression de l'esprit»⁴⁶.

Quelques années plus tard, en 1951, les manifestations de *Rixes*⁴⁷, organisées par Jaguer, Clarac-Sérou et Serpan, et l'exposition *Véhémences confrontées*⁴⁸ de Tapié expriment une première et définitive prise de conscience d'une nouvelle position d'ordre super-national⁴⁹, qui est l'informel. Dans les deux expositions des liens se tissent sur le plan de la poétique et des objectifs, notamment une aspiration commune à la libération de formes "originelles", libres, et complètement anti-dogmatiques. Cependant, chaque exposition propose des artistes différents: Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell, Wols pour *Véhémences confrontées*, Galerie Nina Dausset, mars 1951, Christine Boumeester, Claude Gauvreau, Henri Goetz, Kujawski, Matta, Nieva, Riopelle, Serpan, Trökes, Halpern, Zanartu pour *Rixes*, n° 2, 1951.

Ces prospections, complexes et diversifiées, qui mettent en relation le signe, le graphisme, le geste, les structures imaginaires devaient confluer, trois ans plus tard, dans la vaste mouvance des cahiers *Phases*. Il est

43. M. Tapié, texte repris *ibid.*, même page.

44. É. Jaguer, texte repris *ibid.*

45. C. Bryen, *La peinture expression de la vie profonde*, texte repris *ibid.*, p. 190.

46. P. Panzeri, «L'informale», dans *Ricerche visuali dopo il 1945 – Documenti e testimonianze – Corso di storia della critica d'arte*, Prof. Marisa Dalai Emiliani, Milan, Unicopli-Cuem, 1978, p. 33.

47. Les manifestations de *Rixes* se déroulent hors de Paris (Lilles, Bruxelles, Berlin), bien que son siège soit dans cette ville. Le groupe s'est formé à Paris en 1950 et se concrétise dans deux numéros de revue (n° 1, mai-juin 1950 et n° 2, janvier 1951).

48. M. Tapié, *Véhémences confrontées*, Galerie Nina Dausset, 8-31 mars 1951.

49. Cf. E. Crispolti, *L'informale – Storia e poetica*, op. cit., p. 228.

d'ailleurs significatif que la première exposition du mouvement se soit tenue à la Galerie Paul Facchetti, où a eu lieu *Signifiants de l'informel*⁵⁰, et que les deux premiers cahiers *Phases* montrent l'enthousiasme de Jaguer et de ses collaborateurs envers cette nouvelle tendance. Cette harmonie se traduit dans *Phases* par la présence des noms de Pollock, Hérold, Bryen, Greis, Hartung, Soulages, ainsi que par un texte élogieux de Tapié sur l'éclosion de l'art informel, « Pour une offensive notionnelle ». Ce texte vante la nouveauté de ce courant, les possibilités plastiques et expressives qu'il engendre, l'apparition d'une « esthétique "autre" », et de « créateurs de nouvelles formes porteuses d'un contenu à l'échelle des plus actuelles aspirations du courant, dans quelque registre que ce soit »⁵¹ : Dubuffet, Fautrier, Ossorio, Étienne Martin, Ruth Francken, Michaux, Bryen, Arnal, Matta, Michaux, Dova, Sam Francis, Pollock et Mathieu (notons qu'une œuvre de ce dernier fut reproduite dans *Phases* mais qu'il ne fut pas exposé).

Pour sa part, Jaguer énonçait les premiers principes du mouvement dans le second numéro de *Phases* en célébrant la venue d'un « art "autre" certes, mais réel, réellement *défini* par des œuvres révolutionnaires »⁵². Sous ces auspices, le cahier fait place à une grande variété de mouvements et d'artistes internationaux alliant leur intérêt pour le surréalisme à une abstraction « émotionnelle » et lyrique. Bien que chaque groupe ou artiste ait une identité propre parfois indépendante des apports essentiels de l'informel (Wols, Pollock, Hartung, par exemple), tous semblent partager un attachement unanime pour ces recherches « autres ». Ainsi, Roland Giguère présente les artistes canadiens en notant qu'« une peinture émotionnelle abstraite – ou abstraite romantique ou informelle, selon les tendances [...] – constitue le mouvement le plus vivant qui, partant de Montréal, retrouve des échos jusqu'à Régina et Vancouver »⁵³. Parmi ces peintres nous trouvons Bellefleur qui, après s'être tourné vers l'art des enfants, afin d'y retrouver spontanéité et don d'émerveillement, habille ses toiles de mystère et d'étrangeté; Gauvreau, considéré comme un « romantique abstrait » pour ses paysages « dépayés », et dont le tableau qui semble rechercher une spontanéité d'expression « a tendance à devenir plus informel »; Leduc, dont les espaces fouettés paraissent marqués par l'empreinte d'un Hartung ou d'un Bazaine; Mousseau qui sous sa plume, telle « l'aiguille d'un sismographe, enregistre les tremblements d'être » et évoque certaines parentés avec l'art de Bryen ou de Schultze; Tremblay, dont l'univers n'est autre que celui du signe et de la poésie hérités de Klee et de Max Ernst. Une grande importance est accordée également aux artistes du Canada Pellán, Borduas, Riopelle, dont la reconnaissance est désormais internationale.

50. L'exposition organisée par Tapié eut lieu en novembre 1951.

51. Michel Tapié, « Pour une offensive notionnelle », dans *Phases*, n° 1, janvier 1954, p. 31.

52. É. Jaguer, « Pourquoi Phases de l'art contemporain », dans *Phases*, n°2, mars 1955, p. 3.

53. R. Giguère, « Peinture vivante au Canada », *ibid.*, p. 16. Les deux formules de Giguère citées ensuite sont à la p. 18.

Ce même deuxième numéro présente aussi les recherches italiennes du *Movimento spaziale* et *nucleare*, analysées par Sergio Dangelo. Dans son article “L’expérience spatiale en Italie”⁵⁴, l’auteur signale les œuvres de Fontana, Baj, Scanavino et remarque qu’au moyen de langages parfois très différents une continuité se retrouve « qui par les images nouvelles et les attributs réellement “autres” propres à notre époque » atteste cet héritage de l’écriture dynamique. Dangelo établit alors un lien entre cette peinture, unissant les acquis de l’automatisme surréaliste et les solutions de l’abstraction gestuelle, l’art brut, le surréalisme non objectif, et d’autres expériences analogues au-delà des frontières.

Quant aux imaginistes suédois, l’article que Gustafson leur consacre souligne l’importance du geste et du signe: « cette découverte a rendu possible la peinture des spontanéistes, qui dans sa version la plus outrée, chez Pollock, agit comme un tumulte de signes, une rage de signes qui reflète la rage de création elle-même »⁵⁵. Les procédés de création se dirigent alors vers une gestualité qui, en raison des influences surréalistes sur chacun de ces groupes spécifiques, exploite l’automatisme et le hasard. Les auteurs mêmes des textes précités partagent cette perspective de transcendance, d’amour, de magie de la forme, que Tapié prônait de son côté dans ses pages les plus récentes⁵⁶.

Or, malgré l’air général d’approbation circulant au sein du mouvement, une note négative vis-à-vis de l’informel – et du tachisme⁵⁷ – s’insinue déjà dans le second numéro des cahiers *Phases*. Pierre Demarne, dans son article « Propos volés sur le treillis », appelle à une volonté de “re-composition” après le « flou extrême où se complait la peinture la plus avancée d’aujourd’hui »⁵⁸. Parallèlement, Jaguer dénonce pour la première fois les « errements »⁵⁹ de cet art, tels son formalisme et sa gratuité. Tout en soulignant l’importance de ces courants, qu’il considère comme ressortissant, dans leurs grandes lignes, du surréalisme, il y déplore déjà une forme de “sclérose” dont, cependant, il ne semble pas encore localiser l’origine. Aussi remarque-t-il le début d’une involution et une superficialité progressive des recherches formelles qui toucheront incessamment le tachisme, l’informel, l’*art autre*. Jaguer définira deux ans plus tard sa position dans une lettre à l’artiste italien Enrico Baj, son ami et collaborateur, où il attaque Tapié du fait de lui avoir « tendu la perche [...] pour le lancement ultérieur de son “art autre” ». « Art autre – continue-t-il – dont l’altérité prête d’ailleurs à discussion et ne saurait être admise que par ceux qui connaissent mal l’histoire de la peinture

54. S. Dangelo, « L’expérience spatiale en Italie », *ibid.*, p. 45-48. La formule de Dangelo citée ensuite est à la p. 45.

55. I. Gustafson, « L’image magique », *ibid.*, p. 56.

56. Cf. M. Tapié, *Un art autre, où il s’agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris, Gabriel-Giraud et Fils, 1952.

57. Cf. É. Jaguer, « Pourquoi Phases de l’art contemporain », dans *Phases*, n° 2, mars 1955, p. 3.

58. P. Demarne, « Propos volés sur le treillis », *ibid.*, p. 49-50.

59. É. Jaguer, « Pourquoi Phases de l’art contemporain », *ibid.*, p. 4.

actuelle – surréaliste entre autres»⁶⁰. Jaguer dénonce là les développements de cet *art autre* qu'il considère désormais, dans les pages de *Phases*, comme privé de «laboratoire central», de «commande, consciente ou subconsciente», de «source éclairante»⁶¹. Ces accusations apparaissent en effet dans ce même texte, fort polémique, «Remise en question», publié dans *Phases*, n° 3, en novembre 1956, où Jaguer s'oppose aux artistes ayant trahi le sens des conquêtes dramatiques depuis De Chirico et Mondrian par un «enchantement superficiel» dénué de «justification spirituelle» (p. 5). Dès lors, pour le critique et le mouvement *Phases*, le tachisme et l'informel ne sont plus que formalisme d'école, «gymnastique matamoresque devant la toile», «étouffement de tout mystère», «disparition de toute inquiétude derrière un simulacre de liberté» (p. 7).

D'autres textes décisifs suivent, qui tiennent compte des comportements et prises de position de tel ou tel peintre. Jaguer regarde avec ironie l'évolution grandiloquente du peintre Mathieu, devenu d'ailleurs monarchiste, et qui n'apparaît plus jamais dans *Phases*. Quant à Hantaï, il fut proche pendant un an. Mais les textes que tous deux écrivirent pour présenter à la Galerie Kléber l'œuvre de Judit Reigl, durant l'hiver 1956-1957, comme leurs *Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant*, dans la même galerie, en mars 1957, leur valent le tract surréaliste «Coup de semonce» comme l'indignation de Jaguer et de ses fidèles. Le nom de Tapié, de son côté, disparaît catégoriquement des sommaires de *Phases*; il n'y reviendra que pour être relié aux formules désormais réitérées de l'informel⁶². Malgré cette prise de position, *Phases* ne repoussera jamais ni les grands maîtres de l'expressionnisme abstrait que furent Pollock, De Kooning, Kline ou Gorky, ni l'art d'un Wols ou d'un Bryen. En effet Jaguer remarque dans ces mêmes pages que si tant de peintres, aujourd'hui, ne savent pas comment s'y prendre pour «sortir de l'impasse» informelle, ou pour «terminer» la révolution tachiste, c'est sans doute qu'il n'y avait là qu'un simulacre de révolution: tout au plus une crise de la grande révolution romantique qui, elle, ne peut si commodément «se terminer». Il se demande alors quelle réponse apporter à cette «nouvelle crise de l'objet, qui est en fait une crise de l'homme, face au vide laissé par la faillite de ses valeurs les plus chères»⁶³. Sous l'angle théorique, Jaguer propose un renouveau profond que l'artiste doit rechercher dans le statut révolutionnaire de l'œuvre d'art et dans son pouvoir de changer le monde. D'un point de vue formel, cette ambition, qui englobe l'intention utopique de relier Marx à Rimbaud comme le voulait Breton, se traduit par les «représentations stupéfiantes mais non gratuites d'une nouvelle situation de la conscience»:

60. Lettre inédite d'Édouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 22 juin 1957. La correspondance inédite entre Enrico Baj et Édouard Jaguer est reprise dans ma thèse A. Sanna, *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, thèse soutenue à l'Université Paris 1, tome 2 (*Annexes*).

61. É. Jaguer, «Remise en question», dans *Phases*, n° 3, nov. 1956, p. 5.

62. Cf. É. Jaguer, «Etat d'urgence», dans *Edda*, n° 1, Bruxelles, été 1958, n.p.

63. É. Jaguer, «Liminaire», dans *Phasen Phasen*, Stedelijk Museum d'Amsterdam, 10 mai – 10 juin 1957, n. p.

Au-delà d'un informel vidé de sa substance vitale du début nous allons enfin retrouver l'imprévu, et l'art redeviendra ce qu'il doit être en premier lieu: non seulement images, choc et explosions d'images, mais surtout l'instrument inégalable grâce auquel l'être humain peut assurer le déchiffrement d'un empire mental sans limites ni contraintes, et la communication périlleuse, l'échange fécond entre cet empire mental, et les leurre, les drames et les abîmes du monde quotidien, de l'univers social (*ibid.*)

Jaguer place parmi ces recherches expérimentales et de tradition romantique les apports de la revue *Reflex*, de Cobra, du mouvement nucléaire italien, de Bertini, Bryen, Childs, d'Orgeix, Dova, Gorky, Götz, Hérold, Lacomblez, Lam, Meyer Petersen, Paalen, Peverelli, Poujet, Reuterswärd, Scanavino, Viseux. C'est-à-dire des artistes qui d'après lui n'ont jamais cessé d'explorer l'imaginaire, le modèle intérieur, une réalité « totale ».

Par la suite, d'autres propositions viennent répondre à la "crise" de la peinture après l'abstraction informelle. Elles ont trait aux prospections plus objectives et figuratives qui montrent l'atmosphère générale évoquée par le Nouveau Réalisme, le New Dada et le Pop Art. Par là-même, le mouvement Phases trouve les arguments nécessaires pour continuer son activité de recherche mais aussi son rôle de "tamis" vis-à-vis de l'art contemporain. Et c'est en effet une nouvelle bataille que Jaguer déclenche contre le Nouveau Réalisme, le New Dada et plus tard, quoique autrement, le Pop Art.

Position de Phases vis-à-vis du Nouveau réalisme et du Pop art

Dans le premier manifeste du Nouveau Réalisme, publié le 16 avril 1960⁶⁴, Pierre Restany annonce la présence d'expressions artistiques qui semblaient offrir une issue aux solutions formelles figées dans l'exploitation du support bidimensionnel et des moyens picturaux. Face à la vaste diffusion de langages figuratifs, géométriques, lyriques, gestuels, tachistes, concrets, informels, plusieurs artistes s'étaient de fait tournés vers des domaines artistiques différents, qui substituaient ou intégraient aux pratiques picturales la récupération, la manipulation et l'assemblage de matériaux et d'objets divers. Aux États-Unis comme en Europe, cette tendance s'épanouit sous l'emprise d'une volonté rénovatrice visant un impact direct sur les aspects objectifs et phénoménologiques de la société. De là, un panorama d'expériences artistiques hétérogènes, allant du Nouveau Réalisme jusqu'au « New Dada » et au Pop Art, témoignant de la complexité des relations et de l'interaction entre les artistes et la société environnante.

64. *I Nuovi Realisti* (premier manifeste) Milan, Galerie Apollinaire, mai 1960, manifeste repris dans L. Vergine, *L'arte in trincea*, Milan, Skira, 1996, p. 34. En France, les nouveaux réalistes se regroupent officiellement le 26 octobre 1960. Les fondateurs en sont Arman, César, Dufrêne, Hains, Raysse, Rotella, Spoerri, Tinguely et Villeglé, Niki de Saint Phalle, Christo et Deschamps les rejoindront ensuite.

Pendant que ces courants se développaient de part et d'autre de l'Atlantique, en France et à l'étranger, le mouvement Phases poursuivait ses recherches et son activité militante visant à s'opposer aux expressions artistiques célébrant les codes de la civilisation contemporaine. Pour Phases, un art en harmonie avec la société symbolisait en effet une soumission aux contraintes imposées par notre temps, alors qu'en fait ses membres cherchaient justement à les combattre. Cela étant, Phases introduit dans ses cahiers et manifestations de nouvelles solutions techniques et formelles, comme les « objets » et les « créations objectuelles », dans le but de représenter les grandes préoccupations éthiques et poétiques du mouvement. Cela est patent au début des années soixante, lorsque les courants contemporains comme le Nouveau Réalisme trouvent de nouvelles ressources dans les objets et dans les icônes de la société industrielle et publicitaire. Et c'est justement dans cette confrontation entre l'élan vers la modernisation technique et artistique du Nouveau Réalisme, et la méfiance de Phases vis-à-vis de ces ambitions avant-gardistes, que se profile un premier écart entre les points de vue des deux mouvements. Dans son article « Avatars de l'objet », paru en décembre 1959 dans les *Cahiers du Musée de Poche*, Jaguer montre l'importance qu'ont eue, dans cette découverte de significations symboliques et poétiques de l'objet, Dada, le cubisme et le surréalisme⁶⁵. Il songe alors à Picasso, à Duchamp, à « toute l'odyssée de l'objet surréaliste », de Man Ray à Schwitters, ainsi qu'à d'autres artistes comme Pollock, Götz, Sonderborg, « dont l'œuvre constitue à la fois une parodie et une dénonciation des nouveaux mythes "modernistes" : vitesse, désintégration atomique ». Jaguer ne peut dès lors accepter cette « conception d'un nouveau réalisme, tendant vers [...] l'acceptation du monde »⁶⁶ dont le résultat est l'appauvrissement de la composante révolutionnaire de l'art. Une prise de position qui s'imposait avec d'autant plus de force qu'elle se manifestait dans l'ère de l'industrie et de la reproduction stéréotypée de l'image. Dans ce même article de 1961, Jaguer reconnaît en outre dans les principes du Nouveau Réalisme une tendance à confondre « réalisme » et « réalité » et à évoquer, par la locution de « réalité sociologique », un art asservi et proche du réalisme socialiste. La représentation de choses, d'affiches, d'objets déchirés, détruits, soudés, accumulés, compressés, emballés, que propose le Nouveau Réalisme, se situe aux antipodes de la représentation mimétique et de la teneur fréquemment « héroïque » et rhétorique du réalisme socialiste. Cependant, au-delà de cette distance qui pour Jaguer n'existe que d'un point de vue formel, le critique dénonce le promoteur du Nouveau Réalisme pour sa sympathie envers les milieux officiels :

65. É. Jaguer, « Avatars de l'objet », dans *Cahiers du musée de poche*, n° 3, décembre 1959, p. 78.

66. É. Jaguer, « Sources et brisants de l'art du XXI^e siècle », dans *Phases*, n° 7, mai 1961, p. 2, note 1.

De Claude Rivière à Pierre Restany, tout un monde de chroniqueurs qui a toujours « raté » avec une déconcertante régularité l'avant-garde véritable, et s'en est consolé en vantant de pâles sous-produits, toute une cohorte de penseurs rescapés du précédent régime bourgeois s'accroche aux basques de Malraux et célèbre à l'envi ses mérites d'humaniste, de palissades en lapalissades⁶⁷.

Une telle réserve devant la « notoriété publique » et toute « affaire de mode »⁶⁸ ne va pas sans entraîner Jaguer dans d'autres polémiques: contre la citation et l'emploi, souvent abusifs à ses yeux, de courants historiques que l'on « relance » à cette période. C'est le cas, par exemple, de Dada, et de la revendication d'une origine dadaïste de la part du Nouveau Réalisme comme, aussi, du New Dada. Dans ce sens, les proclamations de Restany d'après lesquelles le Nouveau Réalisme se placerait à 40 degrés au-dessus de Dada ne font que fausser, selon Jaguer, la véritable signification de la résurgence de ce mouvement. Pour le mouvement Phases la seule reprise de l'action provocatrice de Dada apparaît en effet inconséquente si elle s'éloigne de l'esprit contestataire qui en avait animé les manifestations et si elle ignore la portée du surréalisme, dont Dada fut le précurseur:

Lorsque ces recherches ne font pas que croiser incidemment et comme par inadvertance certains aspects superficiels de Dada (le recours au ready-made, réduit à une commodité, à un gain de temps), elles se trouvent tout au plus à leur niveau de 1920: ce qui reste fort peu, car en 1962, Dada tout entier ne vaut plus que comme tangence à un phénomène plus vaste, et surtout comme première séquence de ce phénomène qui continue chaque jour à se définir suivant des voies qui restent en majeure partie à tracer: le surréalisme.⁶⁹

Si la priorité du surréalisme dans la formation et dans le développement de Phases est évidente, Jaguer reconnaît aussi dans son mouvement une origine Dada, représentée par la démystification et par le refus de l'ordre pré-établi et du positivisme progressiste. Ceci l'amène à attaquer notamment les artistes comme Restany qui d'après lui confondaient leurs actions prétendues « provocatrices » avec des gestes dada. Il l'exprime sans réserves dans une lettre inédite adressée à son ami italien Toni Toniato, dans laquelle il observe que « Restany est un homme sympathique, certes, mais qui prend les pitreries de Monsieur Yves Klein pour des actes dada. »⁷⁰ Dans le cadre de Phases, ces attaques contre les expérimentations de Klein ne demeurent pas isolées, comme l'indiquent ces phrases de Gérard Legrand: « Quand je vois M. Klein rouler des femmes nues dans la peinture et imprimer leurs corps à toute volée sur ses toiles, je ne réussis qu'à penser aux « phénomènes de compensation » que la psycho-pathologie signale à la base des formes

67. É. Jaguer, « Tableau d'avancement », dans *Edda*, n° 3, Bruxelles, mars 1961.

68. É. Jaguer, « La face inconnue de la terre », dans *Phases*, n° 5-6, janvier 1960, p. 10.

69. É. Jaguer, « Hélice », dans *Phases*, n° 8, janvier 1963, p. 66.

70. Lettre inédite d'Édouard Jaguer à Toni Toniato, datée du 27 décembre 1960, reprise dans A. Sanna, *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, thèse citée.

infantiles, les plus répugnantes, de certains fétichismes. Le citron intérieur de M. Klein est un citron pourri.»⁷¹

Une contestation analogue frappe également un autre artiste, relativement proche d'Yves Klein et de Restany, dont les performances alternaient avec des œuvres plastiques. Il s'agit de l'Italien Piero Manzoni, l'un des signataires, avec Yves Klein, Restany, Baj, Dangelo et beaucoup d'autres, du *Manifeste contre le style*, contre lequel Jaguer s'était profondément insurgé en 1957. D'après lui, en effet, rien n'est plus loin de l'esprit dadaïste que les "boîtes de merde" de Manzoni, qui constitueraient «une sorte d'offrande, pesée et monnayée, à la ressemblance de la tout avaricieuse tournure d'esprit d'un personnage convaincu de son génie, au point de n'en rien vouloir laisser perdre, jusqu'à fractionner sa merde par dose de 30 grammes pour lui assurer plus aisément des débouchés rentables, si j'ose ainsi dire.»⁷²

Les attaques de Jaguer s'en prennent également aux créateurs qui, bien que persuadés de trouver dans leurs opérations une alternative aux expressions artistiques habituelles, ne font que reproduire des techniques surréalistes. Dans l'article «Tableau d'avancement», Jaguer associe par exemple la production des affichistes à une banale imitation du collage surréaliste qui contredirait, au lieu de les confirmer, les buts que s'était assignés le mouvement historique. Car, remarque-t-il, «grâce au providentiel Ministre de la Culture célébré en termes vibrants par Pierre Restany, le "déchocage", sinon la culture, ne manque plus de bras, et de simple "technique surréaliste" qu'il était en 1935 (mais sans doute tous ces gens l'ignorent-ils), se trouve ainsi élevé à la hauteur d'une institution d'État.»⁷³

Quant à d'autres formes d'expressions issues du Nouveau Réalisme, comme le «ramassage et l'entassement purs et simples de tout ce qui tombe sous les yeux et la main»⁷⁴, pratiqués par Spoerri, Raysse et Arman, elles ne sauraient davantage, selon Jaguer, prétendre au titre d'avant-garde. Il n'en apprécie pas moins certaines de leurs œuvres. Cependant, le critique leur oppose le domaine des prospections objectives qui se rapprochent le plus des composantes de Phases, comme le «sens poétique», le «choix», le «maniement salutaire du blasphème», la «trouvaille», ou encore, du côté des propositions les plus récentes, celles d'Oppenheim, Rauschenberg, Freddie, les «associations érotico-poétiques» de Kalinowski, le «goût du sacrilège et du sabotage» de D'Orgeix, la «part du jeu» dans les plaques de liège incisées à la lame de rasoir que réalise alors André Breton⁷⁵. Dans les cahiers *Phases*, l'attention de Jaguer et du mouvement pour les créations en relief – ainsi que pour les collages et les tableaux-objets – est représentée également

71. G. Legrand, «Le citron pourri», dans *Phases*, n° 7, mai 1961, p. 39.

72. É. Jaguer, «Hélice», dans *Phases*, n° 8, janvier 1963, p. 10.

73. É. Jaguer, «Tableau d'avancement», dans *Edda*, n° 3, Bruxelles, mars 1961.

74. É. Jaguer, «Sources et brisants de l'art du XXI^e siècle», dans *Phases*, n° 7, mai 1961, p. 7.

75. É. Jaguer, «Avatars de l'objet», dans *Cahiers du musée de poche*, n° 3, déc. 1959, p. 80.

par d'autres artistes, historiques ou contemporains, comme Baj, Gironella, Mesens, Schwitters, Farfa, Duprey. Ces artistes ont souvent des affinités avec le surréalisme et Dada, ce qui les rapproche des solutions bidimensionnelles et tridimensionnelles que le mouvement privilégiait.

On a évoqué le nom d'André Breton, auteur d'objets en liège et de poèmes-objets. C'est à partir de cette date – 1959 – que se rapprochent Phases et le groupe surréaliste: que l'on pense aux manifestations organisées conjointement par les mouvements Phases et surréaliste, comme l'Exposition Internationale du Surréalisme de 1959-60⁷⁶ et l'exposition *Greffages*, présentée en 1962 à la Galerie du Ranelagh, toutes deux orientées vers l'art en relief⁷⁷.

Si la manifestation *Greffages*, notamment, encourageait l'exploitation d'expressions et de solutions techniques plus actuelles, il serait inexact de considérer cet intérêt de la part de *Phases* – et des surréalistes – comme une simple adaptation aux recherches les plus récentes. Les organisateurs proposaient en effet une analyse à la fois rétrospective et contemporaine d'une pratique issue du surréalisme et de Dada, visant à révéler le potentiel poétique, érotique, psychique, magique, humoristique, d'objets et de matériaux communs et réels. Le "greffage" ne devait donc pas proposer une technique mécaniquement formelle, mais bien déployer, comme l'explique Jaguer dans *Rétrovisseur*, le « caractère organique de l'opération par laquelle des éléments disparates empruntés au monde quotidien se conjuguent en vue de la formation d'une entité nouvelle, d'une espèce nouvelle de réalité. »⁷⁸

Une optique de renouvellement se dévoile également dans l'Exposition Internationale du Surréalisme aux D'Arcy Galleries de New York, *The surrealist Intrusion in the enchanters' domain*⁷⁹, organisée par Breton, en collaboration avec José Pierre, Marcel Duchamp et Edouard Jaguer. La thématique qui présidait à la manifestation – le "Tournoi des enchanteurs" – rendait hommage à Merlin, Mélusine, Simon Mage, le sage Prospero, Circé, Armide, Klingsor, Maldoror⁸⁰. Hormis les implications théoriques de cette orientation, qui se ralliait à l'intérêt des surréalistes pour la magie et le merveilleux, l'exposition nous paraît importante, dans ce contexte, pour la contribution active de Jaguer. Le critique, en effet, avait « présenté à Breton, ces dernières années, toute une nouvelle génération d'artistes »⁸¹, et avait par là-même introduit dans l'exposition un surréalisme moins strict, allant au-delà de l'héritage formel et poétique du mouvement historique. Ceci avait favorisé le rassemblement de forces créatrices diverses,

76. *Huitième Exposition Internationale du Surréalisme, Eros*, Paris, Galerie Daniel Cordier, 1959-60.

77. *Greffages*, Paris, Galerie du Ranelagh, 6 juin – 6 août 1962.

78. É. Jaguer, *Rétrovisseur*, Nice, Galerie des Ponchettes, 1972, p. 49.

79. *Neuvième Exposition Internationale du Surréalisme, The Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain*, New York, D'Arcy Galleries, 1960-61.

80. Cf. lettre inédite d'Edouard Jaguer à Enrico Baj, datée du 5 juillet 1960.

81. André Breton, *La beauté convulsive*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 25 avril – 26 août 1991, p. 423.

s'inscrivant dans le sillage du surréalisme mais ouvertes à tout langage et mode d'expression. La manifestation recrutait de fait des artistes surréalistes comme Bellmer, Lam, Matta, Svanberg, ainsi que des représentants du mouvement Phases tels que Corneille, Biasi, Götz, Reuterswärd, Langlois, Dova, Fahlström, Freddie, Giguère, Lacomblez, Baj.

Toujours défiant vis-à-vis de certains courants contemporains *à la page*, Jaguer admet alors la valeur d'artistes proches du New Dada et du Pop Art, dans lesquels il discerne des relations avec les objectifs de Phases. Les cahiers présentent en effet des œuvres de Dine, Rosenquist, Klapheck, Fahlström, ainsi que des références positives à des personnalités telles que Robert Rauschenberg. Jaguer fait ressortir clairement ce genre d'approche en soulignant que les recherches rassemblées en 1962 dans l'exposition newyorkaise *The New Realist* sont si hétérogènes qu'il convient de « tempérer tout jugement d'ensemble, enthousiasme ou défiance, vis-à-vis de ce phénomène parfaitement ambivalent »⁸². Le critique appréciera alors « quelques-uns » des artistes pop et ne dissimulera pas son admiration pour les « hallucinations de bois » de Marisol Escobar, qu'il relie aux *Muses inquiétantes* de De Chirico et pour le « sens fabuleux du diorama, souligné par l'angle de vision toujours imprévu d'où s'opère la découverte » des tableaux de Rosenquist⁸³. Et il mentionne dans le même article ce « surprenant créateur d'objets qu'est, à Chicago, H.C. Westermann, certainement le plus inventif depuis Joseph Cornell », et la « suspicion, troublante dans son élémentarité, dont joue Jim Dine entre l'objet réel, son ombre portée et les différentes trajectoires que dessine leur course invisible ». Il faut encore remarquer l'intérêt précoce de Jaguer pour des artistes qui, des années auparavant, avaient devancé certaines expériences du Pop Art: l'Allemand Konrad Klapheck, par exemple, qui paraît dans les cahiers *Phases* depuis 1955 et dont l'œuvre, en dépit de ses affinités avec le Pop Art, ne s'était pas privée de références au surréalisme et, d'un point de vue formel, à la nouvelle objectivité et au précisionnisme américain.

Or, c'est justement au nom d'une évaluation si pondérée des artistes proches du Pop Art que Phases dénonce ceux des sympathisants de ce courant qui finissent par rendre hommage à la société de consommation. Dans ce texte, « Accent circonspect », Jaguer qualifie le Pop Art « d'art industriel *octroyé* au peuple » annonçant l'avènement d'un réalisme capitaliste dont les représentants – tout comme l'informel et le Nouveau Réalisme – se seraient éloignés de l'objectif fondamental de modifier le système de connaissance et de rapport avec la réalité. Il les accuse alors d'ignorer des notions comme « l'amour, qu'ils souillent, la poésie, dont ils se foutent, la Révolution, qu'ils nient, et l'imaginaire, conçu comme limite mouvante de la réalité, sur lequel ils s'efforcent de jeter le discrédit » (p. 26). Cependant, c'est encore au nom de son adhésion inconditionnelle à

82. É. Jaguer, « Hélice », dans *Phases*, n° 8, janvier 1963, p. 65.

83. É. Jaguer, « Accent circonspect », dans *Phases*, n° 9, avril 1964, p. 16.

ces principes que Jaguer se brouille avec quelques-uns de ses anciens collaborateurs, liés au surréalisme et qui avaient cautionné le Pop Art. Des personnalités proches du mouvement avaient accordé aux mouvances Pop une attention évidente dès 1959, et précisément lors de l'Exposition Internationale du Surréalisme à la Galerie Daniel Cordier, à Paris, où figuraient Louise Nevelson, Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Plus tard, d'autres interventions des surréalistes traduiront cet intérêt au moyen de manifestations et de textes, comme les articles de José Pierre vantant le Pop Art, publiés dans *Combat Art* en 1963⁸⁴, ainsi que l'exposition *La Leçon des choses*, présentée par ce dernier, en collaboration avec Henri Ginot et Hervé Télémaque, à la Galerie du Ranelagh, à Paris, en février 1965.

Jaguer alors ne manquera pas de soulever un débat théorique sur l'attitude à adopter face à l'« offensive Pop »⁸⁵ et au surréalisme, qui s'était constamment voulu au service de la révolution, mais dont certains représentants prodiguaient maintenant « les signes d'intérêts à un Pop Art dont on avait pu cependant [...] mesurer l'esprit de soumission »⁸⁶. La prise de position de Jaguer sera partagée par d'autres membres de Phases, en particulier Claude Tarnaud et Jacques Lacomblez. Le premier remarque notamment, dans le dixième cahier du mouvement, que « Le "Pop Art" et ses succédanés sont venus à point pour servir la société de consommation »⁸⁷. Quant à Lacomblez, il publie dans ce même cahier « Le donjon et la basse-fosse »⁸⁸, dans lequel il tient un discours totalement en harmonie avec l'éditorial que Jaguer publie sous le titre « Couleur du temps. Forme du désir ». La convergence évidente de ces points de vue relève d'une sensibilité commune plutôt que de longues concertations. En ce sens, le mouvement Phases pourra réaffirmer, à travers cette querelle assez grave, les grandes lignes directrices de son action, ancrées selon lui dans les principes originels du surréalisme. Les positions du critique vis-à-vis du Pop Art, du Nouveau Réalisme et de toute forme d'art s'éloignant des principes défendus par le mouvement ne font que traduire l'exigence de Jaguer d'évaluer l'art contemporain selon des critères devenus désormais plus rigoureux. Et s'il est vrai que le Nouveau Réalisme, le Pop Art, le New Dada, étaient à l'époque des mouvements *à la page*, il n'en demeure pas moins que les lignes directrices de Phases pouvaient passer pour désuètes, surtout si l'on songe à leur enracinement dans le romantisme, le surréalisme, l'abstraction lyrique et autres courants liés au modèle intérieur et à l'imaginaire. Or ce risque semble renforcer, plutôt qu'affaiblir, les positions de Jaguer, comme l'indique la prudence de son jugement envers d'autres protagonistes

84. Voir, par exemple, les articles « Pop, pop, pop » et « Longue vie au pop ».

85. É. Jaguer, *Rétroviseur*, Nice, Galerie des Ponchettes, 1972, p. 53.

86. É. Jaguer, « Couleur du temps, forme du désir », dans *Phases*, n° 10, septembre 1965, p. 26.

87. C. Tarnaud, « Le bout du monde », *ibid.*, p. 3-4.

88. J. Lacomblez, « Le donjon et la basse-fosse », *ibid.*, p. 73-77.

de la scène contemporaine, comme l'art conceptuel, l'op art, l'art d'environnement, et beaucoup d'autres, qui resteront à jamais exclus des cahiers *Phases*. Par contre, son adhésion idéologique et poétique au surréalisme historique devient de plus en plus orthodoxe. C'est d'ailleurs au nom de la révolution surréaliste que *Phases* vivifie par de nouvelles expériences et rencontres ses initiatives et qu'il agit encore selon les « facteurs subversifs » de l'humour, de l'érotisme, du rêve, de l'imaginaire, chers à Breton.

À la lumière de notre lecture, il apparaît clairement que l'action multiple et vaste du mouvement *Phases* a apporté une contribution notable à la recherche artistique dans la période d'après-guerre. Quoique encore aujourd'hui peu connu de l'histoire de l'art officielle, *Phases* a donné une impulsion fondamentale à la diffusion d'un art expérimental qui se voulait constamment dynamique, international, indépendant et anticonformiste. En introduisant cette idée dans la scène culturelle contemporaine, *Phases* a certes tenu sa partie dans le climat d'ouverture, les échanges internationaux et les débats artistiques liés à la culture artistique du XX^e siècle dans sa seconde moitié, mais il a apporté aussi une note singulière: le sens de la qualité et la résistance obstinée aux modes.

Angela Sanna

Je remercie Simone Jaguer de ses remarques et précisions.

Rappel des Catalogues d'exposition du mouvement PHASES

- C. Dotremont, *L'Arbre et l'Arme – À propos d'une exposition Tajiri*, 6 dessins de W. Lam, J. Hérold, P. Alechinsky, S. Tajiri, Bruxelles, 25 janvier 1953, Bruxelles, presses H. Kumps, 1953.
- *Phasen Phasen*, Stedelijk Museum d'Amsterdam, 10 mai – 10 juin 1957.
- *Stowarzyszenie artystyczne «Grupa Krakowska»*, Galerie Krysztofor, Wystawa malarstwa – *Phases*, Lipiec, juin-octobre 1959.
- *Gruppo Phases*, Milan, Galerie Schwarz, 2-14 mai 1961.
- *Phases*, Bruxelles, Musée d'Ixelles, 18 octobre – 15 novembre 1964.
- *Phases. Une Internationale Révolutionnaire de l'art contemporain*, Lille, Atelier de la Monnaie, Salle de l'Ancien Saint-Sauveur, 4-15 juin 1968.
- *Rétroviser*, Nice, Galerie des Ponchettes, 1972.
- *L'expérience continue – Phases 1952-1988*, Le Havre, Musée des Beaux-Arts, 1988.
- *Phases à l'Ouest/ Dans les collections de l'Ouest*, Saint-Brieuc, Côtes d'Armor, Musée d'Art et d'Histoire, 15 mars-27 avril 2008. (Avant sa disparition en 2006, Édouard Jaguer avait contribué à réunir l'ensemble des œuvres présentées, aidé en cela par le commissaire de l'exposition Jean-Claude Charbonel).



Wols, *Le Catalan*, 1947
huile sur toile, 80,5 cm x 65 cm



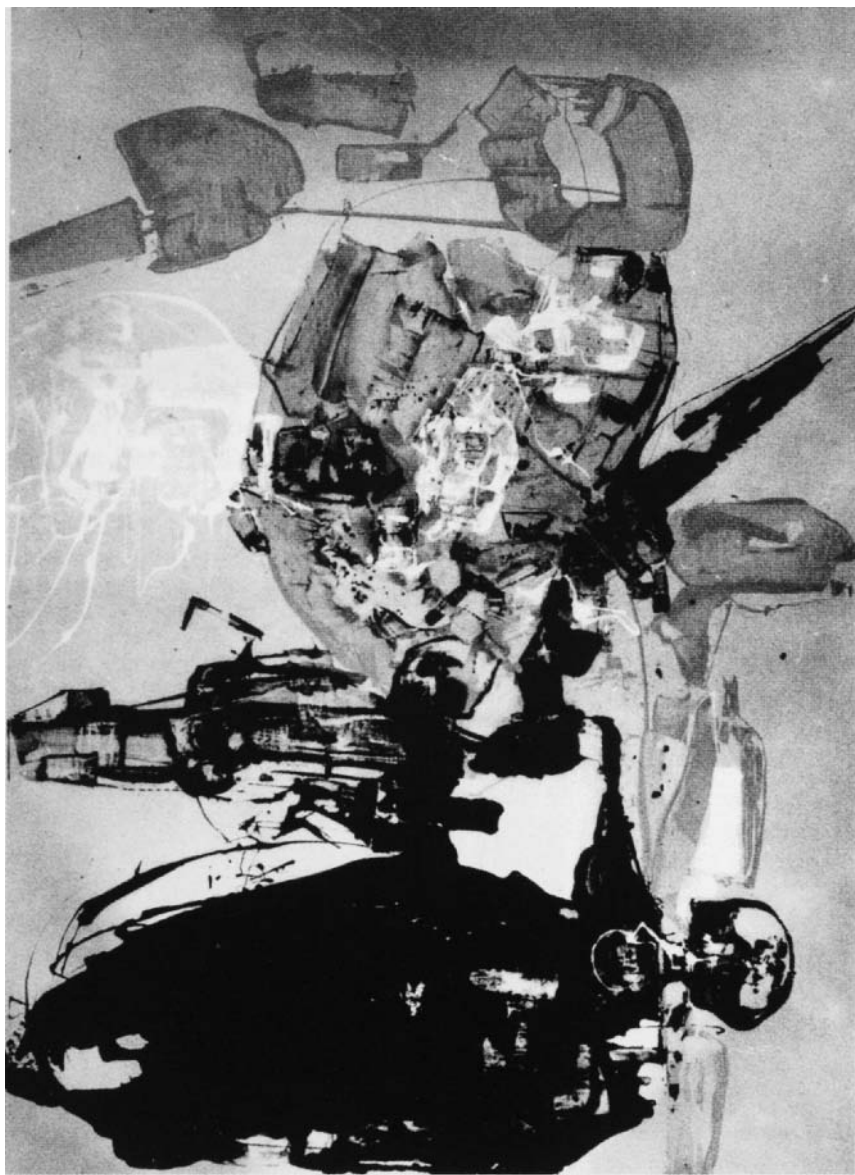
Camille Bryen, Aquarelle n° 171, 1948
technique mixte sur papier filigrané, 43,5 cm x 32,5 cm



Iaroslav Serpan, *Peeshvercheus*, 1949
huile sur papier marouflé, 146 cm x 126 cm



Claude Viseux, *Qui est la guerre?*, 1956
huile sur bois, 130 cm x 195 cm



Claude Georges, *Tensions*, 1956
huile sur toile, 220 cm x 142 cm



Une vue de l'exposition *Gruppo Phases* à Milan, Galerie Schwarz, 1961



Une salle de l'exposition *Phases* au Musée d'Ixelles, Bruxelles 1964